

PROCESOS DE ELABORACIÓN Y TRANSFORMACIÓN TEMÁTICA EN EL *SAINT FRANÇOIS D'ASSISE* DE OLIVIER MESSIAEN (I): LOS TEMAS DE SAN FRANCISCO

THEMATIC DEVELOPMENT AND TRANSFORMATION PROCESSES IN OLIVIER MESSIAEN'S *SAINT FRANÇOIS D'ASSISE* (I): THE THEMES OF SAINT FRANCIS

Vicent Minguet*

RESUMEN

Formado por una multiplicidad excepcional de temas y motivos, el aparato musical del *Saint François d'Assise* de Messiaen refleja una coherencia extrema y una gran riqueza expresiva que convierten esta ópera en uno de los pináculos de su producción musical. La obra resume mejor que ninguna otra más de medio siglo de investigaciones y hallazgos, así como de estudio, invención y aplicación de todo tipo de ideas musicales, poéticas, teológicas, artísticas y ornitológicas que caracterizan el pensamiento de Messiaen y hacen de su música un vehículo único de expresión. La gran movilidad de algunos de los temas musicales relacionados con San Francisco y, más concretamente, los procesos de elaboración y transformación temática que contribuyen a esta movilidad, son objeto de estudio en estas páginas, en las que desvelamos la profunda relación existente entre la evolución dramática del protagonista y su caracterización musical.

Palabras clave: Olivier Messiaen; *Saint François d'Assise*; Ópera en el siglo xx; Análisis musical; Técnica del *Leitmotif*.

ABSTRACT

Formed by an exceptional multiplicity of themes and motives, the musical apparatus of Messiaen's *Saint Francis of Assisi* reflects an extreme consistency and a great expressive

* Vicent Minguet es músico y musicólogo. Doctor por la Universidad de Valencia con una tesis sobre la construcción del significado en la obra de Olivier Messiaen. *Master of Arts* por la Universidad de Frankfurt y por la Escuela Superior de Música de Basilea. Miembro de la Academia Internacional del Ensemble Modern de Frankfurt (2010-2011) y colaborador del Ensemble Modern, de la musikFabrik de Colonia y del Klangforum Wien, con los que ha realizado conciertos y producciones discográficas. Hasta el

richness, which make this work one of the pinnacles of his musical production. The work summarizes better than any other over half a century of research and discoveries, as well as the study, the invention and the application of all kinds of musical, poetic, theological, artistic or ornithological ideas that characterize Messiaen's thought and make this music a unique vehicle of expression. Thus, the focal point of this paper is the study of the mobility showed by some of the musical themes associated to Saint Francis, as well as the processes of development and transformation that contribute to such mobility. In so doing, we attempt to show the deep relationship that can be established between the dramatic developments of the protagonist and his musical characterization.

Keywords: Olivier Messiaen; *Saint François d'Assise*; 20th Century opera; Musical analysis; *Leitmotiv* technique.

I. LA DIFÍCIL GESTACIÓN DE UNA ÓPERA

Para determinar el origen y la gestación de las más de cuatro horas de música que nutren el aparato dramático-musical del *Saint François d'Assise* de Oliver Messiaen tendríamos que retrotraernos al año 1971, fecha en la que Rolf Liebermann, administrador general de la Ópera de París, iniciaba conversaciones con el compositor sobre la posibilidad de que este escribiera un ópera¹. Messiaen asumía de manera formal el encargo de la obra menos de un año después, y pese a todo el proceso de composición no se inició hasta 1975², momento en el que acometía finalmente la ardua tarea de escritura de lo que terminó siendo una partitura de dimensiones extraordinarias. Así pues, el tiempo transcurrido entre la aceptación del proyecto y el inicio del trabajo de composición de la obra muestra un proceso interrumpido, entre otras tareas, por la escritura de ese gran monumento orquestal que es *Des Canyons aux étoiles...* (1971-1974), resultado de su fascinación por las formaciones rocosas del sur del

año 2014 ha sido profesor de música de cámara en el Conservatorio Superior de Música de las Islas Baleares. Actualmente desarrolla la labor pedagógica e investigadora en el Suzuki Music Institute de Barcelona.

Recepción del artículo: 12.06.2015. Aceptación de su publicación: 10.07.2015.

¹ Así lo confirman Peter Hill y Nigel Simeone, que tuvieron acceso los diarios del compositor a través de su esposa, Yvonne Loriod. El día 1 de julio de 1971 podemos leer la siguiente anotación: "Responder a Lieberman para la Ópera de París (¡¡¡escribir una ópera para 1975!!!). Urgente". Todo parece indicar, pues, que Messiaen empezó a considerar seriamente el proyecto desde el verano de 1971. *Vid.* Hill, Peter y Simeone, Nigel, *Messiaen*, New Haven, Yale University Press, 2005, p. 304. El texto en su idioma original es el siguiente: "Répondre à Lieberman pour l'Opéra de Paris (écrire un opéra pour 1975!!!). Urgent". (Las traducciones de los textos redactados originalmente en un idioma extranjero han sido realizadas por el autor del presente artículo).

² Las referencias concretas indican que la fecha inicialmente prevista para el eventual estreno era el domingo 5 de enero de 1975, en el cual se conmemoraba el centenario del teatro. *Id.*

estado de Utah –los parques nacionales de Zion, el cañón de Bryce o el Cedar Breaks– y del encargo de la mecenas norteamericana Alice Tully.

Sin embargo, y pese a que la firma del contrato que oficializaría definitivamente el encargo no llegó hasta la primavera de 1976, un total de cinco escenas centradas sobre la temática de San Francisco ya se cuentan en 1971 entre los principales esbozos de Messiaen para el libreto de la obra, tal y como lo refleja su diario³. Si tenemos en cuenta que el proceso real de composición mantuvo ocupado a Messiaen desde 1975 hasta 1979, y que el de orquestación se dilató hasta poco antes de la fecha del estreno –que finalmente tuvo lugar el 28 de noviembre de 1983–, en total nos enfrentamos a un período de más de diez años: un lapso que abarca desde la gestación inicial hasta la materialización final de la obra, que resume probablemente mejor que ninguna tanto la gramática musical como el pensamiento estético-teológico de Messiaen.

De dimensiones ciertamente extraordinarias, la orquesta del *Saint François d'Assise* representa, sin lugar a dudas, el que fuera uno de los máximos exponentes de la producción instrumental de Messiaen. No solo en lo que respecta al volumen y la densidad de los efectivos instrumentales y vocales –dignos todos de las más altas aspiraciones posrománticas– sino también en relación con la naturaleza y la diversidad de las funciones que llevan a cabo las diferentes familias instrumentales que la integran. Pese a todo, no nos encontramos ante una primicia, pues en el catálogo de Messiaen existen precedentes nada desdeñables en este sentido: por un lado, la *Turangalîla-Symphonie* (1946-1948) ya incluye un nutrido efectivo instrumental, en el que destaca el marcado protagonismo de las ondas Martenot; por otro lado, *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* (1965-1969) presenta, asimismo, un conjunto de percusiones y una masa coral que prefiguran la del *Saint François d'Assise*, para el cual solicita Messiaen un total de ciento cincuenta cantantes.

A ese respecto puede decirse que la referencia explícita de Messiaen –los coros del *Boris Godunov* de Mussorgski y del *Lélio* de Berlioz⁴–, muestra hasta qué punto existe una voluntad de conexión profunda con la tradición de la música francesa o rusa en lo que atañe al efectivo vocal, en cuya cúspide se hallan los nueve solistas de la obra: San Francisco, el leproso, el ángel y los hermanos León, Maseo, Bernardo, Elías, Rufino y Silvestre. Del mismo modo, el modelo de escritura vocal que Messiaen utiliza hay que buscarlo en Mussorgski, en obras como el ciclo vocal *La habitación de los niños* (1868-1872). La línea vocal con la que nos encontramos se refleja en el modelo prosódico de la entonación hablada, un tipo de declamación en el que prevalece la clara pronunciación del texto por encima de cualquier tipo de ornamentación. Ni rastro, pues, de extravagancia o virtuosismo, completamente

³ Las cinco escenas previstas por Messiaen son: “1. La perfecta alegría; 2. La Regla y las virtudes; 3. El sermón a los pájaros; 4. El Ángel con el violín y los Estigmas; 5. El Cántico y la muerte”. *Ibid.*, pp. 304-305. El texto en su idioma original es el siguiente: “1. *La joie parfaite*; 2. *La Règle et les vertus*; 3. *La prédication aux oiseaux*; 4. *L'Ange au violon et les Stigmates*; 5. *Le Cantique et la mort*”.

⁴ Samuel, Claude, *Permanences d'Olivier Messiaen. Dialogues et commentaires*, París, Actes Sud, 1999, p. 376.

ajenos a las pretensiones de Messiaen: la recitación silábica próxima al canto gregoriano que caracteriza al protagonista está en todo momento dispuesta al servicio del mensaje divino que nos transmite la palabra de Dios a través del personaje del ángel.

II. ¿UN PROGRAMA NARRATIVO?

Articuladas en tres actos, con los respectivos descansos tras el primero y el segundo, las *Escenas Franciscanas* de Messiaen –así reza el subtítulo de la obra– se desarrollan a lo largo de ocho escenas, pensadas como verdaderos frescos pictóricos que, del mismo modo que los frescos de Giotto sobre la vida del santo –en los que Messiaen se inspira–, retratan algunos de los momentos más importantes de su vida. La sucesión no dibuja una línea temporal concreta, ni histórica ni ficticia. En cada escena, Messiaen se limita a presentar una situación que culmina en un clímax facilitado por un milagro o un acontecimiento extraordinario, reflejando así algunos de los aspectos más inimaginables de “lo maravilloso”⁵. Las fuentes del relato hay que ir a buscarlas al complejo aparato bibliográfico de la literatura franciscana de los siglos XIII y XIV. Nos referimos a las *Floreccillas*; las *Consideraciones sobre los sagrados estigmas*; o el *Cántico del hermano sol*; pero también a las primeras vidas del santo escritas por Tomás de Celano y San Buenaventura, cuyas ideas sobre la vida del santo desfilan aquí junto a todo tipo de citas y paráfrasis bíblicas, poéticas y teológicas, entre las cuales destacan referencias implícitas a la estética teológica de Hans Urs von Balthasar y paráfrasis de la Suma de Teología de santo Tomás de Aquino, por cuya obra sentía Messiaen una especial devoción. El resultado es un singular mosaico de citas y paráfrasis que dibuja un mundo, el de Messiaen, que poco o nada tiene que ver con aquel al que se dirige, incapaz de entender a través de la música los misterios divinos; de comprender el lenguaje de los pájaros; ni siquiera de maravillarse con la explosión de colores y ritmos que supone la grandeza de la creación⁶.

Los acontecimientos que tienen lugar en las tres primeras escenas del primer acto nos descubren el gran paso inicial de Francisco, posterior a su conversión; un paso con el que Messiaen inicia su personal hagiografía del santo. Nos referimos a la primera escena, que titula *La Croix* (“La Cruz”), cuya línea argumental se construye sobre el relato del capítulo VIII de las *Floreccillas*. En ella Francisco ilustra al hermano León sobre la naturaleza de la perfecta alegría, consistente según el santo en la

⁵ De entre todas las obras de Messiaen, el *Saint François d'Assise* es quizás aquella que manifiesta de una manera más explícita esa voluntad por desvelar al oyente todos los aspectos de lo que él llamaba *le merveilleux* (“lo maravilloso”), un concepto central –junto con el de deslumbramiento– en el imaginario estético-teológico de Messiaen que lo conducirá a expresar durante toda su vida a través de la música los misterios y las verdades de la fe cristiana. Así lo manifiesta el compositor en sus entrevistas con la musicóloga francesa Brigitte Massin, uno de los pocos documentos en los que Messiaen profundiza en este aspecto más personal de su pensamiento estético-teológico. *Vid.* Massin, Brigitte, *Olivier Messiaen: une poétique du merveilleux*, Aix-en-Provence, Alinea, 1989, pp. 23-32.

⁶ *Vid.* Messiaen, Olivier, *Conférence de Kyoto*, París, Leduc, 1988, p. 1.

aflicción de Cristo en la cruz⁷. La segunda escena, *Les Laudes* (“Las Laudes”), presenta un fragmento de vida conventual con el canto de alabanzas de la liturgia de las horas. Messiaen recurre aquí a la obra poética del santo, incluyendo numerosas citas de su *Cántico del hermano sol*, así como todo tipo de citas bíblicas. Finalmente, cierra el primer acto la tercera escena, *Le baiser au lépreux* (“El beso al leproso”), en la cual Messiaen aborda el tópico de la literatura franciscana que suponen los leprosos. En este caso, el símbolo de penitencia del leproso y la compasión de Francisco culminan con la curación milagrosa de aquel, tal como se relata en el capítulo XXV de las *Floreccillas*. La aparición del ángel en esta escena prefigura su papel central en la obra. Francisco se desprende definitivamente del miedo y alcanza el primer estadio de la santidad que lo caracterizará en lo sucesivo.

El segundo acto, formado a su vez por otras tres escenas, no hace sino confirmar algunas de las líneas narrativas manifestadas en el primero. La cuarta escena, *L'Ange voyageur* (“el Ángel viajero”), se inicia con los mismos versos que el primero, en los que el hermano León reitera su miedo a la muerte. La visita del ángel al convento y su interpelación a los hermanos Elías y Bernardo refleja el relato del capítulo IV de las *Floreccillas*, manifestando a su vez una cierta proximidad con la visión de Elías que tenían los *spirituali*.

La quinta escena, *L'Ange musicien* (“El Ángel músico”), amplifica el relato del párrafo final de la segunda de las *Consideraciones sobre los sagrados estigmas*. La visión que Francisco recibe del ángel, un ser celestial que con su viola interpreta una música que transforma al santo hasta el punto de llevarlo a un estado de éxtasis contemplativo cercano a la muerte, se convierte en uno de los momentos centrales de la obra. Dios habla finalmente a Francisco a través de la música: “la música de lo invisible”⁸. Es esa música, su belleza cegadora, lo que permite a Francisco adquirir definitivamente una mayor comprensión de la perfecta alegría, recibiendo así una primera manifestación del éxtasis previo a ese gran paso definitivo hacia la gracia que supondrán los estigmas.

Se cierra el segundo acto con la sexta escena, *La prédication aux oiseaux* (“El sermón a los pájaros”), una de las más largas y excepcionales de la obra, en la que el relato del capítulo XVI de las *Floreccillas* sirve a Messiaen para manifestar la que, sin duda, es su mejor música en el estilo melódico de tipo pájaro. La séptima sección de esta escena nos invita a un extraordinario concierto de pájaros, resultado de incontables viajes ornitológicos, y de un trabajo infatigable, riguroso y extremadamente exigente al servicio de la música.

El tercer acto, formado por las dos últimas escenas, supone la culminación del viaje espiritual de Francisco. La séptima escena, *Les Stigmates* (“Los Estigmas”), se corresponde con el tercer capítulo

⁷ El modelo que supone la vía de la imitación de Cristo es reforzado por el recurso constante que Messiaen hace a través de diversas citas de la obra *De Imitatione Christi*, escrita en el siglo xv y atribuida a Tomás de Kempis.

⁸ *Vid.* Messiaen, Olivier, *Saint François d'Assise. Acte II, V^e Tableau: L'Ange musicien*, Paris, Leduc, 1992, pp. 106-109. “Escucha esta música que suspende la vida en la antesala del cielo, escucha la música de lo invisible”. El texto en su idioma original es el siguiente: “*Entends cette musique qui suspend la vie aux échelles du ciel, entends la musique de l'invisible*”.

de las *Consideraciones sobre los sagrados estigmas*. Messiaen introduce aquí algunas modificaciones: pequeñas supresiones y cambios que no alteran la esencia profunda del relato. La experiencia del sufrimiento de la cruz que supone la impresión de los estigmas en Francisco constituye la antesala de la gloria del paraíso a la cual está destinado. La imitación del modelo cristológico que encarna la vía franciscana apunta en todo momento a la figura definitiva del *alter Christus* tal y como ha sido definida por la historiografía cristiana.

En último término nos confronta Messiaen con la octava escena, *La Mort et la Nouvelle Vie* (“La Muerte y la Vida Nueva”), en la que la despedida, la muerte y la resurrección futura del santo, cantada por el coro, se manifiestan a través de todo tipo de imágenes poéticas y citas bíblicas. Messiaen parece querer manifestar a través de la exuberancia y la magnitud de las intervenciones orquestales y del gran epílogo coral que clausura la obra una traducción musical de la belleza. Tanto la riqueza de la orquestación como las inusitadas dimensiones sonoras de la obra no son sino un reflejo de la riqueza interior de Francisco, un hombre “extremadamente pobre” desde el punto de vista material, pero “rico por el sol, por las flores, los árboles, los pájaros, los océanos y las montañas”⁹.

Sabemos que Messiaen diseñó la estructura narrativa de las diversas escenas de la obra de tal manera que en cada una de ellas Francisco alcanza un estadio superior en su camino hacia la santidad. Este progreso espiritual, una especie de ascenso continuo que gobierna el plano narrativo de la obra, se manifiesta igualmente en el plano musical, el cual llega a funcionar como un desarrollo del aparato literario: un mosaico extraordinario de citas que amplía todavía más el relato que Messiaen dispone sobre la escena. En este contexto no sería extraño que, dentro del ámbito temático (privilegiado aquí por el tipo de discurso que Messiaen utiliza), los temas y motivos de Francisco reflejasen el cambio en su estado espiritual a través de múltiples transformaciones en su morfología, tanto en lo que atañe al aspecto rítmico como al melódico y al armónico.

III. UN MOSAICO DE TEMAS Y MOTIVOS MUSICALES

Los temas y motivos que utiliza Messiaen en la ópera pueden ser divididos en dos grandes grupos. Por un lado, encontramos algunos temas que están asociados al protagonista, San Francisco. Messiaen desarrolla de manera evidente su morfología a través de modificaciones en su aspecto rítmico, armónico, tímbrico o melódico. Estos cambios parecen corresponderse con los que experimenta Francisco a medida que alcanza estadios progresivamente más avanzados en su personal anátesis espiritual. No se trata de modificaciones extremas, puesto que los temas son hasta cierto punto reconocibles en todo momento para el oyente, pero no dejan de mostrar la movilidad que los caracteriza por contraste con el resto. Por otro lado, y junto a esos temas “móviles”, nos encontramos con toda

⁹ *Id.* Samuel, Claude, p. 358. El texto en su idioma original es el siguiente: “[...] *En effet, il était extrêmement pauvre, [...] mais il était riche du soleil, des fleurs, des arbres, des oiseaux, des océans, des montagnes*”.

una serie de temas y de motivos fijos y estáticos, todos ellos relacionados con los correspondientes personajes, así como con los seis grandes temas narrativos que gobiernan la obra: la naturaleza, la verdad, la muerte, el amor, la gracia y la perfecta alegría. Mención aparte merecen los motivos de pájaro, así como la asociación musical que Messiaen establece entre el motivo de cada pájaro y el personaje al cual acompaña en la obra.

En un contexto así, la posibilidad de considerar la presencia de verdaderos *Leitmotive*, especialmente en el caso de los temas “móviles”, no debe ser completamente descartada. Sin embargo, una primera aproximación revelará hasta qué punto Messiaen trabaja los temas de sus personajes de una manera completamente diferente a como lo hacía Wagner, pese a que la referencia sea evidente, como lo demuestra el estudio minucioso de la obra de Wagner que Messiaen llevaba a cabo en su clase de composición del Conservatorio de París¹⁰. El discurso musical de Wagner contribuía en buena medida a nutrir y reforzar el sustrato dramático y la asociación de los personajes de una manera clara y hasta cierto punto identificable con su destino. Todo ello siempre gracias a una meditada imbricación de los motivos y a la variedad del material temático.

El mapa temático de Wagner no era más que el producto de las modificaciones paulatinas que cada motivo experimentaba puntualmente como consecuencia de los cambios en el plano narrativo y de su contacto con el resto de motivos. Tales modificaciones contribuían, en definitiva, al enriquecimiento de la acción dramática. No obstante, la complejidad de las relaciones que podían llegar a establecerse entre los diferentes *Leitmotive* obligaba a menudo a Wagner a recorrer a los *intermezzi* y a los *ritornelli*, para entretejer así las secciones a través de pequeñas células rítmicas que agrupaba o yuxtaponía¹¹. Un proceso así, generalmente aditivo o sustractivo, permitía la puesta en marcha de un motor musical que, además de describir musicalmente las diversas situaciones que los personajes afrontaban, se erigía como una perfecta y completa guía narrativa de la acción escénica. El trabajo en esta línea condujo a reforzar la abstracción musical del motivo como símbolo específico, cargado de significación. La técnica permitió así a Wagner construir un discurso musical en el que refugiar y codificar lo sagrado, lo esotérico y lo profano, a través de múltiples claves de lectura que hablaban principalmente a los iniciados. Wagner edificó de esta manera sus *topoi* musicales, los lugares comunes y los gestos musicales más característicos y frecuentes a lo largo de su vasta obra¹².

¹⁰ Jean Boivin documenta un total de diez sesiones dedicadas a la *Tetralogía* a lo largo del curso 1968-1969. *Vid.* Boivin, Jean, *La classe de Messiaen*, París, Christian Bourgois, 1995, pp. 443-446.

¹¹ En este sentido, es importante subrayar una lejana semejanza con el principio de construcción formal de Messiaen, en el que la adición y la yuxtaposición ocupan un lugar central, por encima de la variación o el desarrollo, mucho menos explotados en su caso.

¹² En relación con la cuestión de los *topoi* musicales en la obra de Wagner remitimos al lector a uno de los ensayos más brillantes y extensos de Pierre Boulez a este respecto. *Vid.* Boulez, Pierre, “À partir du présent, le passé”, en Boulez, Pierre, *Regards sur autrui*, París, Christian Bourgois, 2005, pp. 166-216.

Por otra parte, es necesario recordar que se trataba de gestos musicales que el oyente podía interpretar siempre en función de los contextos en los que aparecían y con los que interactuaban. Pensemos, por ejemplo, que cuando Wagner asocia un determinado motivo a un personaje, a menudo ocurre que el motivo define de alguna manera a su portador: ya sea para calificarlo, expresando musicalmente su carácter o sus rasgos físicos o psicológicos más evidentes; o bien, para informarnos de su función mediante una marca identificativa en cada una de sus acciones desde el punto de vista del significado mitológico con el que se le asocia. Así, de manera hasta cierto punto sencilla y lógica, se clarifica la estructura del mito que Wagner utiliza en muchas de sus obras: a través de procedimientos que lo afirman y que lo refuerzan al mismo tiempo¹³. El mismo Messiaen, en el tercer volumen de su *Tratado de ritmo, color y ornitología* nos recuerda que los *Leitmotive* de Wagner cambian “como los casos de una declinación”¹⁴. Así pues, la presencia o la aparición de los temas en la obra de Wagner está cargada de significación, ya que podía sugerir no solo una presencia física del personaje, sino también “un recuerdo o una profecía”¹⁵.

Para Messiaen, los motivos wagnerianos constituyen más bien una convención, una especie de *langage communicable* que conserva un cierto grado de parentesco lejano con el código que él utiliza en su obra *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* (1969), para órgano¹⁶. Lo cierto es que, pese a todas las posibles analogías, el tratamiento que Messiaen hace de los temas en la ópera se aleja mucho del de Wagner. Aunque ambos fueron especialmente profusos en lo que respecta a la redacción de textos relacionados con su obra, sus preocupaciones respectivas tocan puntos muy diferentes en cada caso.

En Messiaen encontramos siempre una voluntad expresa por hacerse entender: rara vez esconde algo al lector o al intérprete cuando se trata de ofrecer las claves de lectura de su obra. Este es quizás uno de los principales motivos que lo conducen a redactar en la década de los años cuarenta la conocida *Technique de mon langage musical*. Sin embargo, la sola existencia de este volumen no basta para explicar el sustrato técnico de los procesos de significación de una obra de dimensiones excepcionales, como es la de Messiaen. No satisfecho con ello, Messiaen sintió la necesidad de redactar un tratado, una obra voluminosa en la cual recoger, anotar y enumerar todas y cada una de las especificaciones musicales, teológicas, ornitológicas o técnicas que conciernen a sus obras y su pensamiento musical.

¹³ En el terreno del estudio de las relaciones entre las estructuras de los mitos y los *Leitmotive* en la obra de Wagner destaca el trabajo pionero del musicólogo finlandés Eero Tarasti. *Vid.* Tarasti, Eero, *Myth and Music*, La Haya, Walter de Gruyter, 1979, pp. 170-221.

¹⁴ Messiaen, Olivier, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, vol. 3, París, Leduc, 1996, p. 359.

¹⁵ *Ibid.*, p. 185.

¹⁶ En esta obra Messiaen desarrolla una segunda significación extra-musical a través de un código alfabético preestablecido que anota en el prefacio de la partitura. *Vid.* Messiaen, Olivier, *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*, París, Leduc, 1973.

Con el tiempo, esa obra se convertiría en un verdadero *work in progress*, que no vería la luz en su forma definitiva hasta el año 1994, cuando las Ediciones Leduc publicaron el primer volumen¹⁷.

El lector familiarizado con la obra de Messiaen es consciente de que su gramática musical da vida a una serie de modos melódicos y acordes especiales, así como a tratamientos rítmicos y procedimientos formales de una singularidad específica en lo que respecta a su uso¹⁸. Con el paso de los años, el enriquecimiento potencial de esta personal técnica compositiva, de espíritu fundamentalmente geométrico –cartesiano en su esencia–, da lugar a estructuras inauditas de acentuación rítmica, así como a gestos tímbricos de una novedad extraordinaria. Messiaen se inscribe así en una línea de tradición renovada, imbuida por un espíritu de claridad temática y de una simetría que no rechaza la extrema complejidad de la que es capaz –por superposiciones, permutaciones, aumentaciones o disminuciones de valores–. A fin de cuentas, lo que permite a Messiaen desarrollar su gramática compositiva de una manera extremadamente personal es la riqueza y la variedad absoluta de los recursos de los que se dota una técnica como la suya.

Pese a todo, debemos insistir una vez más en el hecho de que el tratamiento temático y motivico de Messiaen no se corresponde en absoluto con el de Wagner. A pesar de que Wagner utilice a veces el elemento temático como herramienta o recurso articulador de la forma y el discurso musical de una manera deliberada y explícita, en el caso de Messiaen la articulación de este elemento responde a un criterio arquitectónico y estético completamente diferente. Wagner parte del modelo formal de Beethoven, una propuesta que acepta, amplía y conduce hasta los límites de sus posibilidades armónicas y formales. El modelo de Messiaen, en cambio, hay que buscarlo en Debussy y en Dukas. Cuando Messiaen analiza en 1936 la ópera *Ariane et Barbe-Bleue* de Paul Dukas, ya centra su atención sobre la presencia de “temas que se desarrollan y se someten a modificaciones reclamadas por la acción dramática”¹⁹. Por otra parte, los motivos recurrentes del *Pelléas et Mélisande* de Debussy sientan un claro precedente en lo que respecta a la proximidad con la lengua hablada que manifiesta el discurso vocal del *Saint François d'Assise*. La acentuación oxítónica, la entonación, las inflexiones y la dicción genuina de la lengua francesa que encontramos en las melodías vocales de Debussy constituyen, asimismo, un

¹⁷ El tratado contiene un total de siete volúmenes que fueron sucesivamente editados entre 1994 y 2002, de los cuales el quinto está dividido en dos partes. En total son más de tres mil páginas que resumen no solo la gramática compositiva de Messiaen, sino su pensamiento estético-teológico y musical, con extensas referencias analíticas de sus propias obras y de algunas de las del gran repertorio que le eran más apreciadas, como las de Mozart o Debussy, a quien dedica la totalidad del sexto volumen.

¹⁸ Nos referimos aquí, por un lado, a los ritmos no retrogradables y a las operaciones de adición y sustracción rítmica que caracterizan el lenguaje rítmico inicial de Messiaen; y por el otro, a los modos de transposiciones limitadas y la armonía que generan. *Vid.* Messiaen, Olivier, *Técnica de mi lenguaje musical*, París, Leduc, 1993.

¹⁹ Messiaen, Olivier, “‘Ariane et Barbe-Bleue’ de Paul Dukas”, en *Olivier Messiaen: Journalism 1935-1939*, Stephen Broad (ed.), Farnham, Ashgate, 2012, p. 18. El texto en su idioma original es el siguiente: “[...] Car elle abonde en thèmes qui se développent au cours des trois actes, subissant d'importantes modifications réclamées par les situations dramatiques qu'ils sont appelés à commenter”.

modelo para Messiaen, quien amaba el *Pelléas* de Debussy hasta el punto de conocer la obra completa de memoria.

Tampoco hay en Messiaen rastro alguno de esa voluntad expresa por abarcar todos los aspectos de la creación artística tal y como ésta se manifiesta en la idea de la *Gesamtkunstwerk* del músico alemán: mientras que Wagner se transforma progresivamente en una especie de demiurgo que ambiciona la construcción de una obra de arte total, de dimensiones tan ambiciosas como desmesuradas, Messiaen se define en cambio como un simple músico religioso, “ritmicista” y ornitólogo, celoso del “anonimato de los compositores cristianos medievales” artífices de un trabajo que se sitúa “en las antípodas del orgullo de los compositores del siglo xx”. A lo que añade:

Creo que mi música se debería escuchar olvidando su éxito (así como las polémicas en las que se ha envuelto este éxito), e incluso olvidando la música. ¿Qué función tiene el rosetón de una catedral? Nos enseña a través de la imagen, del símbolo, de los personajes que contiene —pero sobre todo nos llama la atención por sus miles de colores que, finalmente, se resumen en un color muy sencillo, hasta el punto de que la persona que lo contempla podría decir que se trata de un rosetón azul, o violeta... Yo no he querido hacer nada más que eso²⁰.

Tal vez por ello el propio Messiaen se manifiesta hasta cierto punto contrario a la denominación de los temas del *Saint François d'Assise* como *Leitmotive*: “Por Dios, no, no son *Leitmotive*, son temas, simplemente”²¹. Ahora bien, la contundencia de una declaración como esta, utilizada a menudo para descartar completamente la posibilidad de un estudio que tenga en cuenta las posibles analogías con la técnica los *Leitmotive*, debe ser bien matizada, pues las afirmaciones de Messiaen no eran sino una respuesta a Sylvie de Nussac, periodista francesa especializada en el ámbito cultural de la danza. En su entrevista con el compositor para el periódico *L'Express* con motivo del estreno de la ópera, de Nussac comparaba el tratamiento temático de Messiaen con el de Wagner, hasta el punto de establecer un claro paralelismo sin matices. La respuesta de Messiaen, contextualizada, parece por lo tanto incidir una vez más en la diferencia que hemos establecido entre la naturaleza del planteamiento temático de Wagner y el que Messiaen despliega en su ópera: los temas de Messiaen, salvo excepciones, son mucho más estáticos²².

²⁰ Vid. Messiaen, Olivier, *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine*, París, Durand, 1952, p. iii. El texto en su idioma original es el siguiente: “Il me semble qu'il faut écouter ma musique en oubliant son succès (tout autant que les polémiques qui ont entouré ce succès), et même en oubliant la musique. Que fait une rosace de cathédrale ? Elle enseigne par l'image, par le symbole, par tous les personnages qui la peuplent —mais surtout elle frappe l'œil par des milliers de taches de couleurs, qui, finalement, se résument en une seule couleur très simple, à tel point que celui qui contemple dit seulement : cette rosace est bleue —ou : cette rosace est violette... Je n'ai pas voulu faire autre chose...”.

²¹ Nussac, Sylvie de, “Messiaen: les oiseaux et la foi”, *L'Express* (25 noviembre 1983), pp. 12-13.

²² Si exceptuamos los temas asociados a San Francisco que, por su carácter y tratamiento hemos denominado “móviles”, el resto de temas y motivos de la ópera presentan un carácter estático —su morfología apenas experimenta cambios sustanciales. El estudio de los procesos de elaboración y transformación de aquellos nos ofrecerá numerosas claves de lectura de la obra.

Del mismo modo que la forma en las obras de Messiaen, la articulación de los temas del *Saint François d'Assise* no conoce desarrollos excesivamente elaborados. Tanto la articulación formal como la elaboración temática, en este caso, responden más bien a un principio de construcción de carácter esencialmente aditivo, a lo cual hay que añadir que los temas solo se escuchan cuando los personajes se encuentran físicamente en escena. Así, la ausencia de Francisco de la cuarta escena supone a su vez la ausencia de su tema, incluso en aquellos momentos en que se lo menciona explícitamente. Con todo, el tema de San Francisco es, de hecho, el único de los temas a los que Messiaen se ha referido como un verdadero *Leitmotiv*²³.

IV. LA TRANSMUTACIÓN DE LOS SIGNOS: LOS TEMAS DE SAN FRANCISCO

Messiaen diseña diversos temas que acompañan al protagonista a lo largo de la obra. Entre todos ellos, en las siguientes páginas analizamos las transformaciones que experimentan tres de los que mejor lo definen. Nos referimos al tema de San Francisco, el tema de la alegría y el tema de la decisión. Su marcado carácter “móvil”, y las numerosas transformaciones que experimentan a lo largo de la obra, definen mejor que cualquier otro elemento musical el proceso dramático que la obra despliega.

IV.1. El tema de San Francisco

De entre todos los temas que escuchamos a lo largo de la obra, desde el inicio destaca aquel al que nos hemos referido como “tema de San Francisco”. Nos encontramos frente a un auténtico *Leitmotiv*, como el propio Messiaen reconoció finalmente, que simboliza la presencia del santo desde su primera intervención. Como fiel reflejo de su personaje, el tema experimenta una transformación considerable a lo largo de la obra. Funciona, asimismo, como un gran generador melódico. Por un lado, Messiaen somete su fórmula inicial, monofónica, a diferentes armonizaciones, transposiciones, aumentaciones, disminuciones y fragmentaciones rítmicas; y, por otro, comprobaremos que algunos de los intervalos que lo caracterizan en su aspecto melódico son el germen del diseño melódico de otros temas.

El rasgo melódico más destacable del tema de San Francisco lo aporta el intervalo de tritono —conocido también en la antigüedad bajo la expresión *Diabolus in musica*²⁴—, cuya sonoridad en la Edad Media era referida a la presencia satánica dentro de la llamada *música humana*²⁵. Pese a que no se han

²³ *Vid.* Samuel, Claude, p. 366.

²⁴ Compositores y tratadistas del siglo XVIII, como Georg-Philipp Telemann (1733) o Johannes Mattheson (1739) utilizan la expresión cuando se refieren al tritono. Llegan incluso a sugerirnos que era comúnmente utilizada por los “antiguos”. Pese a todo, la mención más destacable la encontramos en el tratado *Gradus ad Parnasum* (1725) del compositor y teórico austriaco Johann Joseph Fux (1660-1741).

²⁵ El musicólogo alemán Reinhold Hammerstein (1915-2010), autor de uno de los estudios más completos de

encontrado referencias escritas anteriores al siglo xv que confirmen el uso de la mencionada expresión mefistofélica, todo indica que el intervalo de cuarta aumentada –y su inversión, la quinta disminuida– era considerada desde el siglo xiii como una *discordantia perfecta*²⁶. Ahora bien, el primer testimonio escrito que menciona explícitamente al *tritonus* lo encontramos en el tratado *Musica Enchiridis*, un texto de la segunda mitad del siglo ix de autor desconocido. El encuentro de ambas notas producía una sonoridad cuyo uso todavía no se había proscrito de manera generalizada en aquel momento. La razón habría que buscarla en la conducción de las voces en los melismas del canto litúrgico. La posterior generalización del *organum* por cuartas paralelas contribuyó a extirpar progresivamente aquella sonoridad extraña del plano armónico, cayendo así en desuso.

Más tarde, con la introducción del sistema de hexacordos, el tritono dejaría de utilizarse hasta en los giros melódicos. Guido d'Arezzo (ca. 991-1033) se encargó de proscribir el uso del *si* natural de manera casi definitiva. En su lugar propuso la utilización del *si*♭ con la misma función. Desde entonces, la sonoridad del tritono parece haberse envuelto de esa particular referencia mefistofélica de origen quizás popular, aunque lo cierto es que, a pesar de su supuesta defenestración, su destierro no fue eterno. Con el paso del tiempo, el papel del tritono en la polifonía volvió a tomar protagonismo gracias a su presencia natural en seno del acorde que hoy conocemos como “séptima de dominante”, cuyo uso en el siglo xvi fue el resultado armónico de un contrapunto a cuatro partes que permitía la llegada a la tónica a través de la sensible por un movimiento de semitono ascendente (*si - do*), mientras que la tercera era abordada mediante un paso de semitono descendente (*fa - mi*) que permitía deshacer definitivamente la disonancia.

Por otra parte, la particular sonoridad de este intervalo adquiriría progresivamente un protagonismo más notorio con la expansión de la tonalidad armónica que tuvo lugar en el siglo xix. El ejemplo más diáfano lo encontramos en las obras de Wagner o Liszt. El cambio al siglo xx conlleva, a su vez, un paso más allá, hasta el punto de que compositores como Schönberg, Hindemith o Stravinski lo utilizan como herramienta fundamental de los sistemas armónicos basados en las cuartas que emplean en algunas de sus obras. Otros, como Béla Bartók, fueron más lejos, hasta el punto de utilizar el tritono como base de lo que el musicólogo húngaro Ernő Lendvai llamó “el sistema axial”²⁷.

iconografía musical relacionados con las manifestaciones artísticas del diablo en la Edad Media, nos recuerda de forma muy conveniente que los juglares (*Spillente*) eran considerados en la época como *ministri Satanae*. Vid. Hammerstein, Reinhold, “Diabolus in Musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter”, *Neue Heidelberg Studien zur Musikwissenschaft*, 6, 1974, p. 103.

²⁶ La denominación, utilizada en el siglo xiii por Franco de Colonia y estudiada en el capítulo XI de su tratado *Ars cantus mensurabilis* (ca. 1260), se empleaba en general para referirse a cuatro tipos de intervallos: el semitono o segunda menor, el tritono, y las séptimas mayor y menor.

²⁷ Vid. Lendvai, Ernő, *Béla Bartók. An analysis of his music*, Londres, Kahn & Averill, 1971, pp. 1-16. Existe una versión española del texto, que fue traducido en 2003 por Enric Canals para Idea Books.

En este contexto, es importante recordar que para Messiaen el tritono es un intervalo de gran poder expresivo. En el octavo capítulo de la *Técnica de mi lenguaje musical*, dedicado a la melodía²⁸, Messiaen justifica el uso de la cuarta aumentada descendente por la sola presencia de este intervalo en la resonancia que se escucha dentro de la serie armónica de una nota grave fundamental, en cuyo cuerpo sonoro podemos advertir la presencia del intervalo como resultado de la relación que se establece entre los armónicos octavo y undécimo. Messiaen observa una atracción natural de este último hacia la fundamental que lo genera, y concluye que la cuarta aumentada descendente es el movimiento natural que deshace la posible disonancia²⁹. Asimismo, Messiaen utiliza el tritono como eje de simetría de sus modos 5.º, 6.º y 7.º, dividiendo así la octava en dos mitades simétricas. Por extensión, la eventual división binaria del tritono en dos terceras menores da como resultado el principio de organización que rige el segundo de los modos de transposiciones limitadas, dividido en cuatro grupos de una tercera menor cada uno. El primer modo, la conocida escala por tonos enteros que ya utilizaban Debussy, Strauss o Rimski-Kórsakov, entre otros, respondería a su vez a una división ternaria del tritono.

La retrospectiva histórica de este intervalo nos lleva por lo tanto a constatar que Messiaen no solo ignora deliberadamente la herencia simbólica del intervalo, sino que lo asocia a la Trinidad, a la perfección cristiana del número tres y a toda la resonancia simbólica religiosa que la cifra implica. Nos encontramos ante una verdadera transmutación de los signos, una idea poética que debemos atribuir más bien al privilegio natural de la presencia del intervalo de cuarta aumentada en el plano melódico de la ópera, en la cual Messiaen llega a hacer de él una verdadera profesión de fe.

Volvamos a nuestro tema de San Francisco (ver ej. 1), un tema que suena ya desde las primeras intervenciones del protagonista en la primera escena, y cuya cabeza se inicia con ese intervalo de cuarta aumentada descendente que dibuja un doble tritono (*do♯ - sol - do♯*). Formado por un total de doce notas distribuidas en cuatro compases, los dos centrales constituyen un palíndromo perfecto que toma como eje la nota *fa♯*, que Messiaen sitúa en el tiempo fuerte del tercer compás. Esta nota actúa, a su vez, como eje de dos cuartas aumentadas sucesivas más, el segundo doble tritono (*do - fa♯ - do*), cuyo contorno global dibuja o sugiere una especie de arco, un triángulo para ser exactos³⁰. Esta figura geométrica simbolizaría una vez más la mencionada idea divina de perfección, situada en la eternidad, más allá del tiempo y del espacio. “Hablar de una presencia inmutable e indivisible supone mencionar

²⁸ Messiaen, Olivier, *Técnica de...*, p. 32.

²⁹ *Id.*

³⁰ Procedimientos semejantes en lo que respecta al contorno de la línea melódica fueron utilizados por Johann Sebastian Bach. Un ejemplo de ello lo encontramos en los dos primeros compases del aria para bajo *Quoniam tu solus sanctus*, de la *Misa en si menor* BWV 232. El motivo inicial, interpretado por la trompa de caza, se despliega alrededor de un eje de simetría constituido por un giro cromático sobre un *do♯*, que a su vez dibuja también una especie de triángulo. *Vid.* Bach, Johann Sebastian, *Messe in b-moll*, Friedrich Smend (ed.), Kassel, Bärenreiter, 1954, p. 103.

la Eternidad, y esta mención implica afirmar la existencia de Dios³¹, nos dice Messiaen en el primer volumen de su tratado, citando a santo Tomás de Aquino. El intervalo más pequeño que podemos observar en el tema de San Francisco es, además, el de tercera mayor (*do - m*).

Así pues, Messiaen despliega una melodía por simetría axial, de manera que el segundo motivo del tema se corresponde con una retrogradación melódica y rítmica casi exacta del primero, con la excepción del *do*♯ inicial. Podemos considerar, por lo tanto, la división del tema en dos motivos alrededor del *fa*♯, integrado cada uno por un total de cinco notas diferentes: *sol* - *do*♯ - *sol*♯ - *mi* - *do*. El material melódico procede del sexto modo de transposiciones limitadas, aquí en su tercera transposición. El tema termina de la misma manera que se inicia, con la repetición de la cuarta aumentada descendente *do*♯ - *sol*. En la obra, la primera intervención de Francisco aparece comentada en la orquesta por el primer motivo. La versión completa del tema no llega hasta la tercera repetición del mismo. La sección de cuerdas –sin los contrabajos– comenta las palabras del protagonista con el tema completo, que Messiaen orquesta a tres octavas y en unísono. Más tarde, en la primera sección de la segunda escena aparece de nuevo, repetido siempre dos veces seguidas y orquestado al unísono en los violines.



*Ejemplo 1. Messiaen, Saint François d'Assise, escena 1, cc. 64-67, tema de san Francisco.
Cortesía de Éditions Alphonse Leduc.*

A medida que el personaje avanza en su periplo espiritual, el tema empezará a dar muestras de un desarrollo morfológico considerable. La segunda aparición del tema tiene lugar de nuevo en la segunda sección de la primera escena. Messiaen lo juxtapone a un período adicional (ver ej. 2), orquestado al unísono en las cuerdas. El nuevo período funciona a modo de apódosis, como si se tratara de un consecuente. Su primera nota (*do*♯) completa la simetría perfecta del primer período a la vez que permite la formación de un último doble tritono en el plano del diseño melódico del tema, el tercero. Lejos de ser un consecuente episódico, la apódosis aparecerá de nuevo de manera recurrente en la primera sección de la segunda escena —en la versión al unísono en los violines—, y también en la tercera —al unísono en la sección de cuerdas—. Posteriormente, lo escucharemos transformado por aumentación asimétrica en la octava sección de la sexta escena, tras el gran concierto de pájaros. Sus

³¹ Messiaen, Olivier, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, vol. 1, Paris, Leduc, 1994, p. 7. El texto en su idioma original es el siguiente: “Parler d’un présent immuable et indivisible c’est nommer l’Éternité, et nommer l’Éternité c’est affirmer l’existence de Dieu”.

últimas apariciones tienen lugar en la cuarta sección de la octava escena, en la cual podemos escucharlo de nuevo en su morfología original.



Ej. 2. Messiaen, *Saint François d'Assise*, escena 1, cc. 174-176.
Apódosis del tema de San Francisco. Cortesía de Éditions Alphonse Leduc.

En la tercera sección de la primera escena, Messiaen ya no repite el tema completo, sino solo el primer motivo hasta el *fa*♯, al cual amputa la nota inicial (*do*♯). Lo escuchamos por lo tanto incompleto de nuevo y en una primera armonización en la sección de violonchelos que pasa casi desapercibida, a la cual sigue la versión en unísono de la apódosis en la sección de cuerdas. Esta última por su parte, aparece ampliada y Messiaen le añade algunas células melódicas más en las Ondas Martenot. A pesar de que prevalece la versión en unísono, asistimos en esta sección a la primera transformación del tema: una primera armonización a 3 voces de su primer motivo.

A partir de este momento, en las sucesivas secciones de la primera escena, Messiaen va a presentarlo cantado a solo por el protagonista. Primero aparecen los motivos por separado, hasta en tres ocasiones, y finalmente lo canta completo, repitiendo el primer motivo y amplificando el segundo. Messiaen le añade una coloración orquestal única: violín, violonchelo, ondas Martenot y campanas, una vez más al unísono. Se trata de la intervención que cierra la quinta sección de la primera escena. En ella Francisco canta una cita de la *Carta de San Pablo a los Gálatas* (Ga 6,14), que parece querer resumir el contenido narrativo de la escena. Asistimos a la primera aumentación rítmica del tema: ahora las corcheas son negras, y la negra pasa a convertirse en blanca (ver ej. 3). Asimismo, el tempo es bastante más lento y el carácter moderado. Messiaen introduce aquí el motivo inicial del tema por duplicado. En la presentación del mismo insiste sobre su nota inicial (*sol*), que aparece repetida tres veces. No buscaremos una explicación demasiado compleja a estas pequeñas transformaciones rítmicas iniciales, puesto que responden más bien a la adaptación de la música al texto. Veamos cómo adapta Messiaen esta cita de San Pablo de una forma especial, adoptando el tema del protagonista, que lo canta finalmente completo, con esas pequeñas mutaciones.



Ej. 3. Messiaen, Saint François d'Assise, tema de san Francisco, escena 1, cc. 548-564.
Cortesía de Éditions Alphonse Leduc.

Sin embargo, no es este el único momento en el que Francisco entona su tema. Lo volvemos a escuchar en diferentes ocasiones a lo largo de las escenas tercera y quinta, con algunas modificaciones rítmicas y melódicas, así como en la sexta, donde el santo canta el segundo motivo. Es este un procedimiento raro, que no se observa en el *Pelléas et Mélisande* de Debussy, uno de los modelos de Messiaen. Tampoco encontramos demasiados ejemplos de los personajes cantando sus motivos en las obras de Wagner. Parece que Messiaen lo toma del *Wozzeck* de Berg, donde los personajes cantan a veces sus propios temas. Se observa claramente desde el inicio de la obra, en el diálogo de Wozzeck con el capitán, cuando aquel entona uno de los motivos más característicos de la obra, el mítico *Wir arme Leut*, cuyos intervalos —una quinta justa descendente y una tercera menor ascendente— parecen dibujar el acorde de *mi* menor con la séptima mayor añadida (*re*♯), resonando como un grito de desesperación y resignación sobre una armonía de séptima disminuida, con la que tan solo comparte la tercera menor ascendente *mi* - *sol* (ver ej. 4).

♩ = 26-30 *f*

Wir ar - me Leut!

Ej. 4. Berg, Wozzeck, motivo 'Wir arme Leut', escena 1, c. 136.

Pese a todo, la primera transformación realmente importante del tema de San Francisco no tiene lugar hasta la tercera escena, *Le baiser au Lépreux*. La aparición del ángel y la audición de su primer tema actúan como una especie de catalizador del estado espiritual del protagonista. Asistimos a las primeras transformaciones importantes del tema en los planos melódico, armónico y tímbrico. Messiaen refuerza en el aparato musical el cambio que se opera a través de un milagro doble a nivel dramático: por un lado, el beso de Francisco al leproso provoca su milagrosa curación y, por el otro, Francisco se convierte en San Francisco, superando así su miedo a los leprosos y dando un paso más en su camino ascendente hacia la perfecta alegría y la gracia. En este contexto, la primera transformación importante del tema en el plano melódico supone su transposición. En la cuarta sección de la tercera escena, tras la audición del primer tema del ángel, el de San Francisco todavía aparece orquestado en las cuerdas, pero ahora lo escuchamos transportado a la tercera menor superior, es decir, con un material melódico correspondiente a la sexta transposición del modo 6, partiendo de un *mi* y con el *la* natural como eje (ver ej. 5).



Ej. 5. Messiaen, *Saint François d'Assise*, escena 3, cc. 444-446.
Transposición del tema de San Francisco. Cortesía de Éditions Alphonse Leduc.

Siguen tres transposiciones más del tema en la quinta sección de la tercera escena, anteriores todas al beso de Francisco al leproso, momento en el que Messiaen nos invade con la luminosidad de la tríada mayor de *do* que cierra la sección. Coinciden estas transposiciones con el canto de la oración franciscana por la paz, que el protagonista entona tras las intervenciones del ángel. La primera aparece en la cifra 76, y presenta el tema a la tercera mayor superior: parte de un *fa* y tiene un *si* b como eje, utilizando la primera transposición del modo 6. Messiaen la sitúa de nuevo en la sección de cuerdas, portadora habitual hasta ahora del mensaje del protagonista, pero esta vez *divisi*, puesto que llega acompañada de la primera armonización importante del tema. La segunda llega en la cifra 80, y en esta ocasión se trata de un transporte a la sexta menor superior: parte de un *la* y tiene un *re* como eje, utilizando el material melódico de la quinta transposición del modo 6. La tercera transposición llega en la cifra 84, y sorprende por volver a presentar la transposición original del tema —con el *do* # como nota inicial y el *fa* # como eje de simetría—, pero esta vez orquestado con la sección de vientos al completo y una armonización que oscila entre cinco y nueve voces, hasta el punto de desfigurar la coloración tímbrica y armónica a la que asociábamos el tema hasta ahora. No se trata de una transformación gratuita, pues nos encontramos en la antesala de la santidad de Francisco. Esta armonización es

mantenida por Messiaen en lo sucesivo, sentando así las bases de las posteriores. Los acordes que se forman en la armonización del primer motivo del tema (ver ej. 6) evolucionan desde un primer acorde de cinco sonidos diferentes, hasta uno de nueve.



Ej. 6. Armonización del primer motivo del tema de San Francisco, escena 3.

Al primero lo hemos llamado “acorde de Francisco” (acorde 1). Posee una sonoridad amplia y Messiaen siempre lo reserva para la nota inicial del motivo. Su origen hay que buscarlo en un pentacordo cromático (*do# - re - re# - mi - fa - fa#*), cuya nota inicial sitúa Messiaen en la voz superior, duplicándola a dos octavas, de manera que el espacio interior del acorde quede abrazado por este sonido que actúa a modo de pivote y referencia melódica. Al *do#* grave le añade la tercera menor *mi*, y al que queda en el registro central, la tercera mayor *fa* (técnicamente un *mi#*). El resto de los cromatismos del pentacordo (*re - mi#*) se encargan de completar la parte intermedia del acorde.

El último (acorde 7) es todavía más singular, no solo por su saturación armónica, cercana al clúster, sino porque Messiaen lo utiliza exclusivamente en la armonización de la nota que constituye el eje de simetría del tema. Lo hemos llamado “acorde de la santidad” puesto que aparece en los momentos previos al beso de Francisco al leproso, que da pie a la cura de este y a la transformación de Francisco. La formación del acorde es hasta cierto punto sencilla, puesto que contiene todas las notas de la tercera transposición del modo 3, recordándonos así lo que Messiaen llama “acorde de la resonancia”.

El resto (acordes 2 a 6) pueden ser entendidos como “acordes apoyaturados sobre dominante”³², una denominación que Messiaen posteriormente reemplazó por la de “acordes de inversiones transpuestas sobre la misma nota de bajo”³³. La procedencia de este particular acorde hay que buscarla en uno de novena de dominante al que se le ha sustituido la sensible por la tónica. Messiaen le agrega notas añadidas que actúan como apoyaturas de apoyaturas, y finalmente transporta

³² Messiaen, Olivier, *Técnica de...*, p. 69.

³³ Messiaen, Olivier, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, vol. 7, París, Leduc, 2002, pp. 138-139.

sus diferentes inversiones sobre una misma nota de bajo. Lo apreciamos con claridad en el acorde 4, que estaría formado por una novena de dominante construida sobre el *la*, a la que se le habría sustituido la sensible por la tónica (*la-re-mi-sol-si*) y se le habrían añadido dos apoyaturas (*sol # - re #*).

La transformación espiritual de Francisco se traslada definitivamente del aparato dramático al musical. Así lo refleja el epílogo coral con el que concluye la tercera escena –y con ella el primer acto de la ópera–, en el cual Messiaen utiliza de nuevo la apódosis del tema de San Francisco en su transposición original para enfatizar una cita del Evangelio según Lucas: “sus muchos pecados le serán perdonados, porque amó mucho” (Lc, 7,47). La masa coral entona esta cita en *ff* con el *tutti* orquestal en homorritmia, para terminar con la tríada mayor de *do* prolongada sobre un largo *diminuendo* a *pp*. Esta sonoridad-color, enriquecida con intervalos añadidos tales como la segunda o la sexta, aparece recurrentemente al final de las escenas tercera, quinta, sexta y octava. Messiaen cierra estas escenas volviendo sobre esta misma tríada, a la que siempre atribuyó la gran luminosidad del color blanco. En la octava escena, instantes antes de morir, el mismo San Francisco pide a Dios que lo llene de esta luz –“ilumíname para siempre con tu exceso de Verdad”, canta aquí San Francisco parafraseando a santo Tomás de Aquino–, una luz metafórica con la que Messiaen nos cautiva en los últimos compases de la obra, y que parece a su vez iluminar la oscuridad de la noche: “Es de noche. Ya no cantan las alondras”, nos dice el hermano León poco antes de la muerte del santo.

La transformación del tema de San Francisco refleja de una manera evidente la progresión de la gracia que experimenta el personaje, una progresión que a partir de la cuarta escena –la única, recordemos, en la que el protagonista está ausente, y por lo tanto también lo está su tema– es reforzada por todo tipo de transformaciones rítmicas y métricas, y especialmente por las fragmentaciones del mismo, que cobran una importancia más acentuada a partir de la última sección de la quinta escena. La visión del ángel y la audición de su música celestial provocan en el santo un estado de trance que posteriormente el tema se encarga de reflejar.

Cuando los hermanos franciscanos Maseo, Bernardo y León encuentran al santo y lo socorren, el tema muestra ese particular estado de elevación extática: lo escuchamos fragmentado, en motivos de dos o tres notas separados por pausas, y en un tempo casi dubitativo que acelera muy poco a poco, como volviendo en sí, desde el *Un peu lent* (♩ = 60) inicial hasta el *Modéré, un peu vif* (♩ = 84) con el que termina. Algo similar ocurre en el inicio de la última escena, *La Mort et la Nouvelle Vie*, donde lo encontramos atomizado en motivos todavía más pequeños, de entre una y tres notas, que aparecen a menudo en *ff*, y en figuraciones rítmicas irregulares, reflejando así el estado físico del santo previo a la muerte. No obstante, en esta última escena, el tema reaparece hasta en dos ocasiones en su formato y transposición original, en los violines, y de nuevo transformado en el gran epílogo coral, por aumentación rítmica, donde el coro lo canta repetidamente, celebrando la ascensión del santo y su resurrección.

IV.2. Temas de la decisión y de la alegría

Tanto el tema de la alegría como el tema de la decisión son temas asociados a Francisco, y junto con él forman la tríada de temas cuya morfología experimenta una gran transformación a lo largo de la obra. Su presencia, su correspondiente asociación eventual y sus cambios morfológicos constituyen un gran elemento articulador del discurso narrativo, pues nos informan de cada paso que el santo camina en dirección a la perfecta alegría.

El “tema de la decisión” (ver ej. 7) está caracterizado por un gesto melódico de salto de doble octava, enérgico y de marcado carácter rítmico. Lo forman dos acordes de gran densidad armónica, en la línea de los acordes que Messiaen utiliza para la armonización del tema de San Francisco. El primero es interpretado por los metales en *fff* y se corresponde con el tipo de acorde que hemos denominado “acorde de Francisco”, integrado por un pentacorde cromático. El segundo, igualmente fuerte y en *tenuto*, se corresponde con un acorde apoyaturado sobre dominante que tiene como fundamental un *re* b y como nota de bajo un *do*.



Ej. 7. Messiaen, Saint François d'Assise, escena 2, c. 354, Tema de la decisión.
Cortesía de Éditions Alphonse Leduc.

El tema de la decisión aparece por primera vez en la última sección de la segunda escena, cuando Francisco se queda solo y pide a Dios que le permita amar a un leproso. Lo escuchamos repetido sin ninguna transformación hasta un total de siete veces antes de que termine la escena. Messiaen se refirió a este momento de la vida del *poverello* como “el acto principal de su vida”³⁴. El gran gesto afirmativo que encarna y la rotundidad con la cual Messiaen presenta este tema expresan, sin duda alguna, la firmeza de Francisco en su decisión, así como su voluntad férrea de aceptar la cruz y la pasión que esta implica como camino hacia la perfecta alegría. Tal es su fuerza que Messiaen lo elige para cerrar la segunda escena, repitiéndolo tres veces seguidas, y dar así paso a la tercera, en

³⁴ Vid. Messiaen, Olivier, *Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*, París, Belford, 1986, p. 234.

la cual lo volveremos a escuchar. A partir de este momento lo encontraremos asociado al tema de la alegría, precediéndolo como una especie de prótasis, muestra de ese gran paso hacia la perfecta alegría. Lo escuchamos de nuevo tres veces en la quinta escena, cuando San Francisco entona las estrofas del *Cántico del hermano sol*.

En la sexta escena adquiere mayor entidad y peso. Aparece de nuevo sin el tema de la alegría, y por primera vez en diferentes transposiciones: en la sección que precede al sermón a los pájaros, Messiaen lo repite tres veces seguidas, con la fundamental a una distancia de cuarta justa y tercera mayor ascendente, sucesivamente (*do - fa - la*). Hacia el final del sermón, en la sexta sección, vuelve a aparecer cuatro veces, con las fundamentales formando un doble tritono (*sol - do# / fa - si*) —en referencia al tema de San Francisco—, una situación que se repite algunos compases más tarde (*mi - la / do# - sol*), anunciando ahora sí el tema de San Francisco, que reaparece en la versión al unísono en la sección de cuerdas. La transformación del tema se ve así influida por el tritono característico del tema de San Francisco, al que complementa. En su última aparición, que tiene lugar como colofón de la primera sección de la séptima escena —cuando Francisco pide a Dios recibir los estigmas sagrados—, se observa con mayor claridad si cabe: lo escuchamos repetido tres veces, en un total de tres transposiciones que reflejan las tres últimas notas del tema de San Francisco (*sol# - do# - sol*), anunciando el gran paso final hacia la gracia en esa vía de imitación de Cristo.

Por su parte, “el tema de la alegría” (ver ej. 8) completa la tríada de temas “móviles” asociados al protagonista. Del mismo modo que el tema de la decisión, con el que llega a formar una unidad a lo largo de la obra, este tema instrumental posee un innegable carácter rítmico. Aparece en las escenas primera, tercera, quinta y sexta. Está formado por un gesto melódico enérgico de cuatro notas acentuadas que dibujan un intervalo de quinta justa descendente, evitando la nota que permitiría la formación del semitono diatónico (*re - do - la - sol*).

Como si se tratase de una prefiguración del tema, en la primera escena aparece ya en una versión cromática que Messiaen utiliza un total de treinta y tres veces, con numerosas transposiciones. Sin embargo, no lo volvemos ya a escuchar bajo aquella morfología pasajera en el resto de la obra, puesto que Messiaen lo mantiene en la versión diatónica. El acorde conclusivo con el que el tema cierra —la tríada mayor con sexta añadida— le otorga una gran fuerza, y en su conjunto adquiere una importancia destacada, sobre todo a partir de su primera aparición en la tercera escena, cuando Francisco se acerca al leproso y le habla con dulzura: “Que la paz de Dios esté contigo, hermano amado”. A partir de este momento lo escuchamos un total de quince veces a lo largo de esta escena. No es extraño que Messiaen elija ese preciso momento para presentar el tema en su versión definitiva, pues si en la primera escena Francisco definía la perfecta alegría, en la tercera en cambio la vive en su propia carne gracias al leproso. Messiaen instrumenta el tema en los xilófonos y la trompeta, que lo tocan al unísono, a los cuales añade toda la sección de viento madera.



Ej. 8. Messiaen, *Saint François d'Assise*, escena 3, c. 122.
Tema de la alegría. Cortesía de Éditions Alphonse Leduc.

Tal y como ya ocurre con el tema de San Francisco, el de la alegría aparece en diferentes transposiciones a lo largo de la ópera, transposiciones que alcanzarían el total cromático si no fuera porque Messiaen evita la versión que se inicia con la nota *fa* y concluye con la tríada mayor de *mi* con la sexta añadida. La sonoridad-color de la tríada mayor de *mi* la reserva para dos de los temas del ángel que aparecen en las escenas cuarta y quinta. Asimismo, recordamos una vez más que las apariciones del tema de la alegría suelen ir precedidas por las del de la decisión. Debido a esta yuxtaposición, el de la alegría se sitúa siempre una tercera menor por debajo de la nota fundamental del tema de la decisión. Ambos funcionan como catalizadores armónicos, como una especie de enzima que Messiaen utiliza para conducirnos a través de todo tipo de sonoridades y colores, sin perder nunca de vista la gran luminosidad de la tríada mayor de *do*, ese centro al que vuelve con insistencia.

En el plano armónico, el tema de la alegría conserva su misma morfología a cinco voces en las escenas tercera y quinta. Las primeras transformaciones armónicas no llegan hasta la sexta. En el ejemplo 8 podemos apreciar que el tema está formado por dos tipos de acordes que se alternan. El primero es un acorde con tríada mayor y séptima menor, al que se le ha sustituido la quinta por una sexta mayor (*mi-sol#-do#-re*). El segundo es una tríada mayor con la sexta añadida (*fa-la-do-re*). La voz superior aparece siempre duplicada a la octava inferior, actuando como refuerzo melódico. En el plano rítmico siempre lo encontramos con el mismo carácter y tempo, excepto en la sexta escena, en la cual aparece por última vez en la obra. Es precisamente en esta escena donde el tema experimenta los mayores cambios morfológicos. Antes del sermón a los pájaros (cifra 82 de la partitura), y tras las repeticiones del tema de la decisión, Messiaen presenta el tema de la alegría en corcheas sucesivas. Son un total de ocho compases que el *tutti* orquestal interpreta con acentos en *fff* mientras dibuja una línea descendente que abarca un ámbito de tres octavas y media: desde el *fa* inicial del flautín, hasta el *si* grave de fagotes, tubas y violonchelos. El carácter continúa siendo vivo. En el plano melódico observamos un modo pentatónico, que se forma al solaparse dos transposiciones de la melodía del tema (ver ej. 9).



Ejemplo 9. Tema de la alegría (escena 6). Modo pentatónico.

Más tarde, en la intervención de Francisco que cierra la escena, escuchamos una nueva transformación, que viene acompañada por una novedad en el plano armónico. Volvemos a encontrar el modo pentatónico sobre *fa*#, ahora en su inversión ascendente y con el *sol*# en lugar del *la*. Tanto el tempo como el carácter, *Très modéré* (♩ = 66), contrastan con la transformación anterior. Tras escuchar con atención el sermón de Francisco, los pájaros han iniciado el vuelo dibujando la forma de la cruz. La sección de viento-madera, las trompas y la de cuerda interpretan el tema en corcheas regulares ascendentes, ligadas de dos en dos, dentro de un crescendo de *mf* a *ff*.

En su aspecto armónico apreciamos una armonización a tres niveles, cuyo funcionamiento cabe atribuir al movimiento de las voces (ver ej. 10) y a la superposición de las diferentes transposiciones de la secuencia melódica que caracteriza al tema, aquí en su inversión ascendente. El nivel superior contiene dos voces: la primera reproduce el modo pentatónico ascendente desde *fa*#, la segunda es una sencilla transposición del modo, a la cuarta justa inferior, cuyo resultado recuerda el efecto de un fabordón. En el nivel central encontramos dos tetracordos incompletos que reproducen la inversión del tema en diferentes transposiciones (*sol - la - do - re* / *fa - sol - si^b - do*). Finalmente, el nivel inferior lo encontramos en la voz de los violonchelos. Está formado por un doble pedal (*mi - la*) que se mantiene y se invierte sucesivamente a lo largo de la secuencia, sugiriendo la sonoridad-color de la tríada de *la*, cuya formación Messiaen evita gracias a la interrupción de la secuencia que supone el canto de un conjunto de pájaros, entre los cuales encontramos el pardillo común, el mirlo negro o la curruca.



Ej. 10. Armonización del tema de la alegría, escena 6, cifra 131.

Más tarde, tras la intervención de Francisco, la sección de cuerdas interpreta en *ff* lo que parece ser una continuación de esta escala ascendente, que por aceleración pasa a semicorcheas dentro de un carácter y un tempo considerablemente más vivo ($\text{♩} = 152$). Se trata del mismo modelo melódico y armónico, que en el plano vertical alterna la formación de tríadas mayores y menores. Con esta intervención completa Messiaen el proceso anteriormente interrumpido por el canto de los pájaros, retomándolo justo donde lo había dejado (ver ej. 11). En su conjunto, el material melódico que Messiaen utiliza contiene todas las notas que van desde el *re*♯ hasta el *la*♭ en el círculo de quintas descendentes (*re*♯ - *sol*♯ - *do*♯ - *fa*♯ - *si* - *mi* - *la* - *re* - *sol* - *do* - *fa* - *si*♭ - *mi*♭ - *la*♭). En el nivel inferior se aprecia el cambio de las notas pedales, que ahora pasan a ser el *do* y el *sol*. Se avanzan por tanto a la conclusiva tríada mayor de *do* con la que Messiaen corona esta gran anátesis en la que se transmuta el tema de la alegría en su última aparición final. Una vez alcanzado este punto, se invierte el proceso y se inicia una catábasis sin solución de continuidad. El descenso conduce el discurso de nuevo hacia el punto inicial para concluir con tres repeticiones enérgicas y asertivas del tema de la decisión en su transposición original (el salto de doble octava desde *do*), dando así por terminada esta sexta escena.



Ej. 11. Armonización del tema de la alegría, escena 6, cifra 138, cc. 16-18.

V. CONCLUSIÓN

El análisis de los tres temas confirma definitivamente la asociación entre el programa narrativo y la música: de la misma manera que San Francisco experimenta una ascensión continua en su camino hacia la gracia y la perfecta alegría, el aparato temático que lo define musicalmente sugiere asimismo este mismo periplo interior a través de las diferentes transformaciones a las que Messiaen somete cada uno de los temas, siempre según la situación dramática en que nos encontremos. Messiaen articula los significados psicológicos y físicos del protagonista a través de un entramado melódico, armónico, rítmico y tímbrico definido en parte gracias a la profunda unidad temática, que no solo los refleja sino

que los amplifica, permitiendo establecer todo tipo de relaciones entre los cuerpos textual y musical de la obra.

Por último, pero no menos importante, recordaremos que Messiaen siempre afirmó escribir una música que pretende revelar al ser humano la existencia de “los misterios y las verdades de la fe católica”³⁵. Para un músico así, que asegura haber nacido creyente³⁶ y que profesa una fe extrema en las verdades de la fe católica, no resulta extraño dedicar una inmensa parte de su obra a la manifestación de estas verdades mediante su arte. En este sentido, Messiaen no solo se inscribe en una tradición que se remonta a músicos como Bruckner o Bach –auténticos creyentes que dedicaron su obra musical a la gloria de Dios–, sino que va mucho más allá, hasta el punto de identificar el título de sus obras con estas realidades divinas. En el caso del *Saint François d'Assise*, tal y como hemos podido observar, se desprende que el deseo insistente que Francisco tiene de la gracia, su voluntad de recibir los estigmas y la profunda aceptación de la pasión que implican en esa vía constante de imitación de Cristo, funciona finalmente como uno de los principales motores que dan lugar a los numerosos procesos de transformación dramática y musical que tienen lugar a lo largo de la obra. ■

³⁵ Messiaen, Olivier, *Técnica de...*, pp. 3-4.

³⁶ Samuel, Claude, p. 18.